

El sorgiment d'un nou imaginari a la ficció televisiva de qualitat

ANNA TOUS

Professora associada de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona

anna.tous@uab.cat

Resum

L'anàlisi de sèries nord-americanes d'èxit de públic i de crítica com El ala oeste de la Casa Blanca (The West Wing, NBC 1999-2006), Perdidos (Lost, ABC 2004-), Mujeres desesperadas (Desperate Housewives, ABC 2004-), House (House, M.D., Fox 2004-) i CSI: Las Vegas (CSI: Crime Scene Investigation, CBS 2000-) ens permet afirmar que els temes i els mites tradicionals perviuen en la ficció televisiva, independentment dels condicionants productius de la indústria audiovisual, compartint espai amb un nou imaginari televisiu autoreferencial. La recurrència temàtica i mítica pertany a l'àmbit del significat (pla del contingut) i les referències metatelevisives es troben en l'àmbit del significat (pla de l'expressió), amb les corresponents conseqüències quant a la creativitat i l'originalitat dels productes. La intertextualitat obeeix al plaer del reconeixement, ja que el nou imaginari televisiu sorgeix adaptant-se als nous interessos de l'audiència. Les referències metatelevisives es poden estructurar en funció d'una graella televisiva, d'acord amb la seva intencionalitat fagocitadora i aglutinadora de la resta de programació televisiva. El caràcter metatelevisiu es considera una característica pròpia del grau de maduresa del mitjà, així com l'autoreferencialitat i la hipervisibilitat.

Paraules clau

Intertextualitat, recurrència temàtica i mítica, referències metatelevisives, sèries televisives estatunidenques de qualitat.

Abstract

An analysis of successful US series, both in terms of audience and critics, such as The West Wing (NBC 1999-2006), Lost (ABC 2004-), Desperate Housewives (ABC 2004-), House, M.D. (Fox 2004-) and CSI: Crime Scene Investigation (CBS 2000-) allows us to state that the traditional themes and myths survive in TV fiction, irrespective of the conditioning factors for production in the audiovisual industry, sharing space with a new self-referential TV imaginary. The recurrence of themes and myths belongs to the area of the signified (content plane) and meta-television references reside in the area of the signifier (expression plane), with the corresponding consequences with regard to creativity and the originality of the products. Inter-textuality obeys the pleasure of recognition, as the new TV imaginary arises and adapts itself to the audiences' new interests. The meta-television references can be structured along the lines of a TV grid, depending on their intention to devour and unite the rest of the TV programming. The meta-television nature is considered to be a characteristic of the medium's degree of maturity, as well as self-reference and hypervisibility.

Key words

Intertextuality, thematic recurrence, mythical recurrence, metatelevisual reference, US quality television series.

1. Introducció: corpus d'anàlisi

Aquest article exposa el sorgiment i l'existència d'un nou imaginari en la ficció televisiva nord-americana de qualitat, que actualment conviu amb els mites i els temes tradicionals. El sorgiment del nou imaginari² s'observa mitjançant l'anàlisi d'un conjunt de sèries nord-americanes de qualitat representatives del gènere del drama serial (*drama series*), com són *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC 1999-2006), *CSI: Las Vegas* (*CSI: Crime Scene Investigation*, CBS 2000-), *Perdidos* (*Lost*, ABC 2004-), *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC 2004-) i *House* (*House, M.D.*, Fox 2004-). Cadascuna de les sèries escollides és paradigma-

tica d'un subgènere concret —polític, policíac, aventures i ciència-ficció, *soap opera* i hospitalari, respectivament— i totes són exponents del ressorgiment de la televisió de qualitat, de l'anomenada *era del drama* (Longworth 2000-2002). Els termes *quality TV* (Jancovich i Lyons 2003 i Feuer, Kerr i Vahimagi 1984) i *must-see TV* (Jancovich i Lyons 2003) fan referència a un tipus de televisió que recupera la qualitat com a emblema,³ en l'oscil·lació entre els gèneres de ficció i de realitat, totalment intercanviables (Vilches 2004: 6). Es tracta de programes que escapen al flux televisiu (Williams 1974) i han esdevingut *essential viewing* gràcies al seu estil o a la resposta de l'audiència. Considerem que aquests termes són més adients per definir les sèries analitzades que el terme *sèries de*

culte (Tous 2006), ja que no pertanyen a un públic restringit, com succeeix amb els productes de culte, sinó que es tracta d'èxits comercials propers a la *mainstream* (vegeu Gwenllian-Jones i Pearson 2004).

Les sèries de ficció nord-americanes, en tant que productes audiovisuals, estan condicionades per la lògica productiva, per la recurrència temàtica i per la genericitat.

1. Lògica productiva

Les sinèrgies temàtiques es conceben des de la lògica del mercat audiovisual per incrementar els beneficis rendibilitzant idees i productes. Al caràcter intertextual de la cultura occidental s'hi ha d'afegir la hipertextualitat⁴ de la producció televisiva nord-americana, afavorida pels condicionants de producció. La producció televisiva nord-americana ha estat caracteritzada, des dels seus inicis, per la hipertextualitat interna. Els termes propis de la indústria per referir-se als dispositius de repetició són *spin-off*, *franquícia*, *tematització*, *clonació*, *copy-cat* i *fanfic*. També pertanyen a aquest àmbit els epígons, la prossecció hipertextual i l'expansió diegètica mercantil⁵. La base dels diversos dispositius de repetició consisteix en la rendibilització econòmica d'una idea que ha tingut èxit. Són exemples paradigmàtics dels dispositius de repetició les sèries clòniques originades en una sèrie matriu, que conformen una franquícia (*CSI: Las Vegas*, *CSI: Miami* i *CSI: Nueva York*),⁶ així com els epígons arran d'un producte determinat, com ara *Invasión* (ABC: 2005-) i *Operación Threshold* (*Threshold*, CBS: 2005-) respecte de *Perdidos*.

2. Genericitat

La creació de nous gèneres s'acostuma a remetre als fonaments teòrics de la corresponent genealogia. En els casos d'hibridació genèrica, les marques genèriques es reforcen amb la finalitat de facilitar el reconeixement de l'espectador. La funció del gènere i la recurrència a la metatelevisió es consolida perquè permet la màxima diversificació d'informació en una uniformitat de fórmules (Wolf 1984: 194). Per procedir a l'estudi dels temes en les sèries analitzades, diferenciem entre la recurrència genèrica obligatòria i opcional (Ryan 1979) i la recurrència temàtica pròpiament dita, és a dir, aquells temes que reapareixen independentment del gènere. Com que el mitjà televisiu propicia el reconeixement de gèneres per part de l'espectador, la competència genèrica (experiència visual genèrica)⁷ condiciona la mirada de l'espectador.

3. Recurrència temàtica (cultura)

Possiblement una de les causes de l'existència de la recurrència i la referencialitat sigui actualment la impossibilitat d'escapar a allò ja citat, ja dit, atesa la saturació de temes i personatges en la ficció (Barthes 1968, Genette 1982 i Kristeva 1966 i 1996). La recurrència temàtica es caracteritza per mantenir un alè mític, i és aquest el motiu de la seva pervivència en la tradició cultural, essent present en la serialitat televisiva nord-americana analitzada.

Les sinèrgies temàtiques empobreixen l'atmosfera cultural, que se segueix nodrint dels mites i dels temes de sempre (Tomaševskij 1982), subjacents a la producció cultural, però de manera decreixent, en simultaneïtat amb la maduresa del mitjà televisiu i la conseqüent autoreferencialitat. Els ingredients recurrents són aquells que romanen en la producció textual malgrat no tenir validesa en relació amb el gènere. La tria de temes a partir d'un repertori limitat és constitutiva de la narrativa.

La recurrència temàtica es caracteritza per la repetició del motiu (observem la reiteració de la recurrència a les sèries analitzades), que no es limita a la relació hipertext-hipotext (Genette 1982), sinó que va més enllà, de manera que podem establir la genealogia del motiu literari, estudiar els motius antropològics de la persistència del motiu i la seva presència en la producció cultural. La recurrència mítica conté la comunicació del mite.

L'articulació de novetat i canvi es produeix per la voluntat d'audiència i creadors de presentar, en la serialitat televisiva contemporània, els temes de sempre com si fossin nous. L'estratificació i la hibridació dels textos garanteixen la presència de la dicotomia *continuitat* i *canvi*, *estabilitat* i *novetat* (Duch 1995), especialment en un producte serial. La permanència assegura a l'espectador saber què en pot esperar; el canvi i la novetat garanteixen l'interès renovat pel producte. Classifiquem la recurrència temàtica en: referències literàries, bíbliques i religioses, erudites i recurrència temàtica i mítica⁸.

2. Recurrència temàtica enfront de referències metatelevisives

L'anàlisi dels temes de les sèries analitzades ens obliga a diferenciar entre la recurrència temàtica i les referències metatelevisives. Com ja havíem plantejat en altres ocasions (Tous 2004), la recurrència temàtica consisteix en la reiteració de temes en la producció cultural. La definim com el fet que una sèrie d'ingredients d'origen literari —o coincidència literària, amb origen mític compartit— reaparegui constantment en la producció cultural. La recurrència temàtica és una funció que es produeix en la relació mítica entre els diversos ingredients del motiu o tema i perdura al llarg del temps, sense tenir cap relació amb les regularitats genèriques inherents al motiu o el tema en qüestió. La recurrència s'origina en la repetició, que és condició *sine qua non*, però no és suficient. Allò que diferencia la recurrència temàtica de les referències metatelevisives és el sentit de la repetició. Les referències són mera repetició, ja sigui amb finalitats descriptives, paròdiques o mers clíxés i estereotips. Aquestes referències no tenen cap més funció que la paròdia o l'ús de referents socialment compartits per un públic ampli, sense cap altra funció comunicativa. Les referències metatelevisives de les sèries analitzades s'han pogut classificar en funció d'una graella televisiva, d'un palimpsest: referències intraepisòdiques de la mateixa sèrie, referències a

Taula 1. Tipologia i funció de les relacions hipertextuals

Funció	Satírica, irònica, paròdica	Seriota, no satírica, pastitx	Descriptiva	
			Metafòrica	
			Referencialitat	Metatelevisiva
				Recurrència temàtica
Grau de significació	Significant (pla de l'expressió)	Significant (pla del contingut)		
Relació	Transformació	Imitació		

Font: Elaboració pròpia

altres sèries, referències a concursos televisius, referències musicals, referències publicitàries, referències d'informatius, referències cinematogràfiques i referències a dibuixos animats i còmics.⁸ La quantitat de referències a alguna d'aquestes tipologies, així com la presència d'altres referències (històriques i polítiques a *El ala oeste de la Casa Blanca*, esportives, de videojocs i internet a *House*) caracteritzen les sèries, perfilant-se en funció de la seva audiència, cercant el plaer del reconeixement.

Pel que fa al terme metatelevisió, la nomenclatura de què disposem per diferenciar les tres grans eres televisives des dels inicis de la televisió fins al moment en què s'emeten aquestes sèries són paleotelevisió, neotelevisió (Eco 1983 i Casetti i Odin 1990) i metatelevisió (Olson 1987, 1990 i Carlón 2006), o posttelevisió (Missika 2006¹⁰ i Imbert 2007 i 2008)¹¹.

3. Tipologia i funció de les relacions hipertextuals

A continuació presentem la proposta de *tipologia i funció de les relacions hipertextuals*, seguida de la *tipologia morfològica*, ambdues derivades de l'anàlisi de les referències en les cinc sèries nord-americanes analitzades (vegeu taula 1).

El quadre de classificació de les relacions hipertextuals té com a base Genette (1982: 38). Les funcions derivades de les relacions hipertextuals són les funcions descriptives, metafòriques o referencials del text seriós. El conjunt de referències pertany, quantitativament, al significant (pla de l'expressió), a causa de la seva manca de significació. La funció pot ser paròdica, autoreferencial o de construcció del personatge. Quan pertanyen al significat (pla del contingut), es tracta de casos de recurrència temàtica.

Dels casos paròdics, en destaquem l'ús habitual de la referència per part de Sawyer per dirigir-se a altres supervivents de l'illa: a Jack s'hi refereix com a "Doc" des de l'episodi pilot ("Lo que tu digas, Doc. Tu eres el héroe"); a Walt "Tatto", el nom d'un personatge de *Fantasy Island* (ABC 1978-1984), que era

Tipologia morfològica

Referències

Explícites	Construcció
	Homenatge
Implícites	Construcció
	Homenatge

una mena d'ajudant del protagonista¹². Pel que fa a l'autoreferencialitat, ja s'ha esmentat la classificació de les referències en funció de la graella televisiva: les referències metatelevisives de les cinc sèries analitzades, pertanyents al significant, coincideixen en un àmbit compartit, condicionades i condicionant l'imaginari col·lectiu.

Pel que fa a la construcció del personatge, destaquem els casos de *House* (referències explícites que reforcen les implícites a Sherlock Holmes, l'hipotext a partir del qual es configura el personatge de *House*), *Grissom (CSI)* i *Bartlet a El ala oeste* (referències erudites en personatges caracteritzats per la conjunció de lideratge i coneixement).

Les diferents referències hipertextuals tenen una morfologia completament heterogènia que classifiquem de la següent manera: les referències poden ser d'homenatge —citació o al·lusió puntual— o de construcció (imitació del seu hipotext). Es pot tractar de referències explícites o implícites.

La citació o al·lusió puntual es troba, per exemple, en la referència a *Instinto básico*, que evoca la famosa escena en què es prohibeix a Sharon Stone que fumi. El sospitós esmenta explícitament la pel·lícula i l'actriu¹³. També a *CSI*, en el cas de recurrència de la prostituta i el redemptor, Nick comenta: "Esto no es *Pretty Woman*"¹⁴. La cita de construcció es produeix en

una escena, diàleg o referència que imita el seu hipotext (Genette 1982), per exemple, el luxe de les mansions, que amaga vicis o criminalitat¹⁵. Es pot tractar de referències explícites, com la referència de Bras a la sèrie *Policías*¹⁶, o l'esmentada de Nick a *Pretty Woman*. O de referències implícites, com l'homenatge a Medea, no explicitat, citació que es constata per la reiteració del parricidi per part de la mare en un medi aquàtic. Les citacions poden ser verbals ("Podia montar un numerito al estilo *El silencio de los corderos*")¹⁷, visuals (recreació de l'escena de *Ghost*¹⁸ o del *Retrat de Dorian Gray*¹⁹) o escèniques, barrejant la citació verbal i la visual.

4. Casos de recurrència temàtica a les sèries analitzades

Les cinc sèries analitzades ens permeten constatar que la recurrència temàtica segueix vigent en la narrativa audiovisual contemporània nord-americana i que, alhora, la repetició de referències intertextuals té especial importància en l'àmbit de les referències metatelevisives i autoreferencials dins del mitjà televisiu.

Pel que fa a la recurrència temàtica, independentment del seu origen, els temes se supediten a les constel·lacions amb què Durand organitza la imaginació humana (Durand 1960). Les figuracions temàtiques recurrents es van reiterant (actualitzant), des d'un punt de vista sincrònic, gràcies a l'ingredient mític que conforma alguns dels temes, en consonància amb l'ús de la recurrència temàtica en la narrativa audiovisual.

La permanència d'algunes recurrències temàtiques que coincideixen en sèries de diferent idiosincràsia i subgènere permeten que puguem seguir parlant de l'existència de la recurrència temàtica. En els casos analitzats hem constatat la recurrència temàtica, present a més d'una sèrie de les que hem analitzat, a la figura paterna, la recerca del pare (*El ala oeste* i *House*), la princesa sacrificial (*Perdidos* i *CSI*), la prostituta i el redemptor (*El ala oeste* i *CSI*), el *doppelgänger* (*Perdidos* i *Mujeres desesperadas*) i la parella de personatges antitètics, amb finalitats humorístiques (*Mujeres desesperadas* i *El ala oeste*). S'ha analitzat el producte audiovisual en relació amb el gènere o els gèneres en què es troba inscrit (perspectiva diacrònica) per a, posteriorment l'actualització de temes i mites (perspectiva sincrònica). La metodologia emprada es basa en el comparatisme diacrònic de Ginzburg (1989), Dumézil (1973), Nagy (2006) i Lévi-Strauss (1969) i Propp (1940), quant a l'anàlisi sincrònica de mites i temes.

La recerca del pare és un tema literari que articula el gènere hospitalari nord-americà, des de la relació paternofilial de *Dr. Right* (*Dr. Kildare* [NBC 1961-1966] i *Marcus Welby, M.D.* [ABC 1969-1976]) fins a l'actual relació conflictiva, tant a *House* com a *Perdidos*. En el cas de *House* esdevé un cas de subversió genèrica i alhora temàtica²⁰ en la relació de Chase i House amb els seus respectius pares. Chase té un conflicte amb el seu pare perquè aquest va abandonar la família ("Maldito", "Cursed", 1.13) i tampoc té una relació paternofi-

lial normal. En les sèries hospitalàries de la dècada dels noranta i del 2000, els "new hospital dramas", en paraules de Jacobs (2003), el conflicte és freqüent: Grey a *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC 2005-) i Doug Ross a *Urgencias* (*ER*, NBC 1994-). El respecte per la figura paterna s'associa amb la relació jeràrquica i la transmissió de coneixements de les sèries de la dècada dels cinquanta i seixanta. La societat escèptica de finals del segle xx i principis del xxi es retrata no pas mancada de referent patern, sinó en conflicte amb aquest referent. La recerca del pare, un dels temes recurrents en la història de la literatura, s'introdueix en el drama mèdic en la seva versió negativa i conflictiva²¹.

També a *El ala oeste* és cabdal la figura paterna, però en aquest cas pel paternalisme de la figura del president, Bartlet. El seu paternalisme coincideix amb la recuperació de l'orgull nacional que duu a terme la sèrie. El gènere polític nord-americà va tenir una fase cinematogràfica inicial d'alabança del president (Lincoln a *El naixement d'una nació*, *The Birth of a Nation*, D. W. Griffith 1915), seguida d'una connivència entre els presidents i la televisió, en cap cas incompatible amb la sàtira política. Als convulsos anys setanta, tant des del punt de vista social com pel que fa a la seva repercussió mediàtica, la imatge dels presidents també se'n ressent (*Todos los hombres del presidente*, *All the President's Men*, Alan Pakula 1976) (Crawley 2006). *El ala oeste* recupera la bona imatge dels primers presidents, sense obviar la seva faceta com a homes d'acció, exacerbada a finals dels anys noranta (*Air Force One*, Wolfgang Petersen 1997), ni tampoc la vinculació de vida personal i el respecte per la institució (*El presidente y Miss Wade*, *The American President*, Rob Reiner 1995, amb guió d'Aaron Sorkin). Bartlet és premi Nobel d'economia, és el personatge més erudit d'*El ala oeste*; en definitiva, la construcció del personatge es basa en el paternalisme, la moralitat i la intel·lectualitat.

A *Perdidos*, Claire actua com a princesa sacrificial i Ethan Rom com a animal amenaçador. Rom els amenaça amb anar-los matant un a un (manté la invariant dels contes, en què els dracs raptaven una donzella cada nit) si no li "tornen" la Claire, que farà d'esquer per aconseguir capturar-lo ("Bienvenida", "Homecoming", 1.15). A *CSI*, l'agent Sara Sidle s'ofereix per fer d'esquer d'un perillós assassí en sèrie ("El estrangulador del Strip", "The Strip Strangler", 1.23). Dividim el motiu en què considerem que són els seus quatre ingredients bàsics: el rapte, la dona, l'assassí i l'heroi. El motiu està compost per les funcions actancials i l'esquema narratiu canònic greimasian modèlic (Greimas 1976, 1979). El perquè de la reiteració del motiu de la princesa sacrificial, doncs, té una triple vessant, formada per la dona sacrificial i sacrificada, la serp engolidora (Propp 1987: 318-319) i l'heroi que salva el poble.

Un altre cas de recurrència temàtica de les sèries analitzades és el de la relació íntima d'un dels protagonistes masculins amb una prostituta, present tant a *CSI*, entre els personatges de Nick i Kristy ("Los asesinatos de la I-15", "I-15 Murders", 1.11; "Boom", "Boom", 1.13), com a *El ala oeste*, en els personatges de Sam i Laurie. Les conseqüències del fet són idèntiques a les

dues sèries: penediment del protagonista, malestar amb els superiors jeràrquics i utilització perversa dels antagonistes. El motiu té una doble vessant: la dona perillosa i l'home redemptor. Un personatge masculí, amb atributs de valor positius, manté una amistat i relacions sexuals amb una prostituta. Fa referència a l'home que peca però s'allunya de la dona (*femme fatale*), amb voluntat redemptora. El protagonista del motiu a *CSI*, Nick, fa una al·lusió explícita al film: "Esto no es *Pretty Woman*" ("Boom", "Boom", 1.13), al·lusió explícita que caracteritza les citacions autoreferencials. Com a motiu bíblic, es remet a Jesús i Maria Magdalena. Mitjançant els dos casos de recurrència observats a les sèries constatem la vigència de la tradicional oposició de la dona santa, angelical, i la dona prostituta, pèrfida, vampiressa. Per a l'home es reserva un rol redemptor, salvador, o de resistència a la temptació. Gubern hi fa referència com a "arquetipus cultural masculinista" (Gubern 2002: 61).

La figura del doble o *doppelgänger* articula la primera temporada de *Mujeres desesperadas*: els personatges explícitament duals són Dana/Zach, Mary Alice/Angela, Maisy i Deirdre. Una dualitat que es relaciona amb l'ocultació de la identitat, al mateix temps vinculada al misteri de la trama principal de la primera temporada. La duplictat dels personatges augmenta la intriga abans que es resolgui la seva identitat²². Quant a *Perdidos*, la sèrie conjuga l'alteritat interior i exterior. El gènere d'aventures en una terra ignota és una plasmació artística o comunicativa del descobriment d'un mateix i, per tant, d'aquesta dualitat, i es materialitza en la conversió en salvatges d'una part dels nens d'*El senyor de les mosques* (*Lord of the Flies*, William Golding 1954) i en l'encontre dels personatges de *Perdidos* amb els seus jos més profunds (bàsicament gràcies a les analepsis), per donar-ne dos exemples. El terme *doppelgänger* s'utilitza per definir aquest tema, que ha estat especialment utilitzat en fantasia i ciència-ficció i és gairebé sinònim de l'alteritat interior.

La parella de personatges antitètics amb finalitats humorístiques es troba a *El ala oeste* i a *Mujeres desesperadas*. Els elements de comicitat de *Mujeres desesperadas* provenen, en bona mesura, del personatge de Susan (Teri Hatcher) i de la seva relació amb Edie (Nicolette Sheridan). La relació no només prové del personatge de Susan com a *clown* femení, sinó que és similar a les parelles que obtenen la comicitat a partir del seu antagonisme (Stan Laurel i Oliver Hardy, Quixot i Sancho Panza, Lord John Marbury i Leo a *El ala oeste*, "Lord John Marbury", "Lord John Marbury", 1.11.). La combinació de dos personatges antagonístics, units per una amistat o per una rivalitat, és freqüent en la producció cultural. En la majoria de casos, un dels membres de la parella és més intel·ligent que l'altre, una desigualtat que afavoreix les situacions còmiques.

L'anàlisi dels temes i els gèneres de les sèries ens ratifica en la hipòtesi dominant de Navarro (1914) o l'horitzó d'expectatives de Jauss (1977) i la rellevància del gènere com a institució social (Newcomb 1974 i Neale 1980). Així, sèries com *CSI* i *Perdidos* ens remetent al mite de Prometeu (progrés), en el cas de *CSI* amb matisos extremadament conservadors,

mentre que *Perdidos* hi afegeix la temàtica sobrenatural; *Mujeres desesperadas* s'articula sobre la base del bovaryisme i l'ambigüitat, tant per la figura del *doppelgänger* com pels jardins idíl·lics que oculten vicis i criminalitat (propis de la filmografia de Lynch), mentre que *House* conté la figura del geni boig i la recerca del pare, i *El ala oeste* conté la mateixa figura paterna però de mode reverencial, que constitueix l'eix de la recuperació de l'orgull nacional de la sèrie.

5. Característiques de les sèries de l'era metatelevisiva

D'acord amb l'anàlisi duta a terme, constatem l'existència de diverses característiques comunes de les sèries del corpus:

- Són susceptibles d'edició.
- Adquireixen maduresa.
- Condicionen l'imaginari col·lectiu.
- Són fragmentàries.
- Són aglutinadores i fagocitadores.
- Són laxes i mítiques.

L'establiment de les invariants televisives és un símptoma de la maduresa del mitjà televisiu, així com la hipervisibilitat de la maquinària: constatem que tant l'ús de referències metatelevisives com la seva explicitació provenen de la maduresa del mitjà. L'autoreferencialitat consisteix a cenyir-se a un àmbit compartit i fàcilment recognoscible per a l'espectador, sense més significació que la mera transmissió. Les recurrències intertextuals metatelevisives no tenen la significació pròpia de la recurrència temàtica i mítica, sinó que adquireixen noves significacions, de difusió i comprensió eminentment sociocultural. Villanueva constata que l'existència d'invariants literàries requereix una teoria de la literatura (Villanueva 1994), de la mateixa manera que la constatació d'invariants televisives exigeix una teoria televisiva, ja que les invariants televisives són el motor de la còpia i la reproducció televisives i compleixen la mateixa funció que les invariants literàries.

La graella televisiva tendeix a l'elasticitat i el dinamisme, condicionada per la uniformitat de determinats programes. Tal com succeeix amb la no-ficció, els únics contenen diversos i els diversos són cada vegada més semblants (Deleuze 1968; Calabrese 1989). L'aparent uniformització temàtica de la graella conté certa multiplicitat: l'enfocament d'un únic tema des de multitud de perspectives. En aquest doble procés rau l'origen dels programes contenidors (*Gran Hermano*), paradigmàtics de la metatelevisió, que es caracteritzen per intentar condensar el flux televisiu. El mecanisme estructural de la repetició inherent a la programació televisiva conflueix en un seguit de productes típicament metatelevisius que, obeint a aquest doble procés, contenen, tot i que de manera fragmentada, diversos programes de la graella i l'omplen d'una sèrie de productes contenidors idèntics, amb la qual cosa reforcen l'autoreferencialitat televisiva. En una inversió del procés, les sèries analitzades en aquest corpus intenten contenir tota la graella.

En un moment en què la televisió és més autoreferencial que mai, les invariants televisives constitueixen els elements de referència per als creadors, amb la mateixa importància, o fins i tot superior, que els referents tradicionals (literaris, clàssics, bíblics). L'origen de les recurrències temàtiques canvia d'àmbit perquè han d'obeir el seu propòsit: ser recognoscibles per l'audiència.

La recurrència activa el plaer del reconeixement de l'espectador, que alhora és la seva justificació: els universos de recurrència i referencialitat cerquen activament un univers socialment compartit, fàcilment identificable pel receptor. Explicuem així el sorgiment, recent i progressiu, de la recurrència metatelevisiva i audiovisual que, per ara, no ha substituït les tradicionals referències literàries, bíbliques, erudites, temàtiques i mítiques. És probable que no arribi a substituir-les completament i que més aviat haguem de parlar de mutacions. Cal constatar que la recurrència temàtica i mítica és de les primeres a instal·lar-se en l'àmbit de les tecnologies de la informació i la comunicació (TIC), de manera que la seva supervivència està assegurada.

Una de les bases de la recurrència és el plaer del reconeixement. El creador s'ha d'assegurar que els referents que utilitza siguin reconeguts per l'audiència. Mitjançant el tipus de referències temàtiques que conformen una sèrie podem inferir a quin tipus de lector model (Eco 1986) es dirigeixen. En el cas de *House*, les referències a internet, els videojocs, els dibuixos animats, el còmic i els esports ens remeten a una audiència juvenil o adolescent, propera als *geeks*. És per aquest motiu que les referències evolucionen i varien amb el temps, perquè un dels seus objectius és provocar el plaer del reconeixement, d'acord amb la finalitat consoladora de la narrativa (Eco; Calabrese 1987: 53).

La recurrència temàtica pertany al pla del contingut (significat, concepte, *mythos*): a pesar de la inevitable estratificació, ja que l'actualització dels mites és constant en la tradició cultural, la persistència de la forma, parafrasejant Ginzburg, equival a la constància substancial del significat (Ginzburg 1989: 54). Aquest procés equival a la perpetuació del mite a través del ritual (Dumézil 1970). Les referències, especialment les metatelevisives, pertanyen, quantitativament, al significant (pla de l'expressió) a causa de la seva manca de significació.

El conjunt de referències institueix el que, en paraules de Ryan (2005), és un espai nou, que està condicionat pel tipus d'audiència i alhora la condiciona, amb innegables conseqüències en l'imaginari col·lectiu.

Tant l'especialització temàtica digital com la multiplicació i fragmentació d'un tema que envaeix la graella s'han de relacionar amb el panorama televisiu actual, com a elements inherents a la metatelevisió que caracteritzen la programació televisiva. La serialitat analitzada és fragmentària i està estratificada pel que fa als seus temes i referències. La hibridació i l'estratificació, mitjançant temes i fórmules que s'ha comprovat que funcionen, és un dels sistemes d'ideació vigents. La narració televisiva es converteix en un repertori de temes, mites i motius, construïda a base de fragments, a base d'estrats.

En l'era de la fragmentació de l'audiència, la necessitat de connectar amb un públic ampli i heterogeni condueix a la utilització de mites i temes recurrents. La presència creixent de referències metatelevisives nord-americanes que complementen, *in crescendo*, l'ús de la recurrència, es produeix en consonància amb l'augment d'americanització de l'era del cable. En les TIC perviuen mites i temes recurrents.

Constatem la construcció del text a base de fragments, en una estratificació no només de nivells culturals, gèneres i temes, sinó també de referències d'origens ben diversos. La intergenericitat i la interdiscursivitat conviuen en els textos audiovisuals analitzats, juntament amb l'autoreferencialitat.

En les transaccions, els fluxos i les interrelacions de l'atmosfera cultural, la televisió té un paper final, culminant, aglutinador (Wallace 1990). La serialitat televisiva nord-americana analitzada és fagocitadora de la ficció i la no-ficció. L'aposta de *Perdidos* per uns robinsons moderns obeeix a un context determinat, socioeconòmic i historicocultural que explica el pes de la raó com a propulsora del canvi propi del mite. És una exaltació de l'actual moment tecnofílic, d'acord amb la hipòtesi dominant del seu propi temps. Els feixos de temes i la relació establerta entre si, els mitemes, conformen el text i les seves relacions intertextuals (Lévi-Strauss 1969), però no com a ingredients d'un mite concret sinó com a ingredients d'una narració televisiva i, per tant, mítica (Silverstone 1981: 112).

L'audiència descodifica els temes i els mites organitzats de manera complexa i estratificada. L'observació dels ingredients i les figuracions presents en diversos productes culturals ens condueixen a constatar una sèrie de similituds que es poden classificar en recurrències temàtiques, arquetípiques o mítiques. Algunes d'aquestes recurrències —els tres tipus englobats dins la terminologia *recurrència temàtica*, ja que es tracta de la reaparició de temes narratius— ens condueixen al *mythos*, la matriu generadora de textos concrets, abstracta per a cada mite, no universalista (Duch 1995: 173). Observem, doncs, la presència del mite com una manera per comprendre l'ésser humà, en la seva funció socialment cohesionadora i legitimadora (vegeu Tous 2004: 41).

Propp (1940) detalla que els mites no són reproduccions fidedignes del ritus, sinó narracions que perviuen després dels seus antecedents. Considerem que la comprensió de la recurrència —perquè un motiu literari o cultural segueix present en la tradició cultural— provindrà del seu origen com a ritu, mite i ritual (Dumézil 1970).

Notes

- 1 Aquest article té com a punt de partida la tesi doctoral de l'autora, *El text audiovisual: anàlisi des d'una perspectiva mediològica* (Tous 2008), una anàlisi de la primera temporada de les cinc sèries nord-americanes esmentades.
- 2 Olson (1987, 1990) va encunyar el terme *metatelevisió*, amb el qual feia referència als primers casos de referencialitat metatelevisiva dels anys vuitanta.
- 3 L'actual *era del drama* (Longworth 2000-2002) té dues eres d'or televisives com a precedents: la primera està caracteritzada per les sèries antològiques (1948-1956) i la segona es produeix entre els anys vuitanta i noranta, amb sèries com *Canción Triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC 1981-1987) o *Urgencias* (*ER*, NBC 1994-).
- 4 Entesa en el sentit que Gérard Genette dóna al terme en la seva obra *Palimpsestes* (1982). Vegeu més endavant.
- 5 Proposem aquest terme per referir-nos als productes, habitualment associats al marxandatge, generats a partir d'una sèrie de televisió i publicitats a través de les pàgines web oficials del programa, en el si d'un mercat oligàrquic.
- 6 El projecte d'una quarta clònica, *CSI: Londres*, que havia d'estar protagonitzada per Clive Owen, no va prosperar.
- 7 Entenem per competència genèrica o experiència visual genèrica el fet que l'espectador televisiu s'hagi sofisticat fins al punt de contribuir als processos d'hibridació genèrica, per la saturació temàtica dels períodes anteriors.
- 8 Com a exemples de recurrència intertextual literària, a *Perdidos* trobem abundants referències a *El senyor de les mosques*, *Moby Dick*, la *Divina Comèdia*, *En el cor de les tenebres*, *Robinson Crusoe*, *L'île mystérieuse*... A la mateixa sèrie trobem abundants exemples religiosos i bíblics, com ara: "Feliços els humils, perquè posseiran la terra" ("And the meek shall inherit the Earth"), Nou Testament, Mateu, cap. 5, versicle 5. Sermó de la Muntanya, Benaurances. ("La polilla", "The Moth", 1.7). Com a exemple de recurrència erudita, les citacions en llatí del president Bartlet a *El ala oeste*: "Lo hará, de vez en cuando" ("He Shall, from time to time", 1.12). Com a exemple de recurrència temàtica, l'ús del *doppelgänger* a *Mujeres desesperadas* (vegeu el desenvolupament d'aquest punt a l'article).
- 9 Per donar-ne només alguns exemples il·lustratius: a *CSI* un exemple de referències intraepisòdiques és: "Cajón y entierro" ("Crate'n Burial", 1.3.) i "Peligro sepulcral" ("Grave danger", 5.23 i 5.24), que comparteixen el motiu de l'enterrament d'una persona viva, que l'equip de forenses allibera; a *Perdidos*, en referència a una altra sèrie, Hurley anomena "Johnny Fever" al policia que custodiava Kate poc abans que ell morí, en referència al personatge de *WKRP Radio Cincinnati* (CBS 1978-1982) ("Tabula rasa", 1.3); també a *CSI*, la referència a concursos televisius: l'inspector d'homicidis, en referència a la placidesa amb què van morir les tres germanes: "Estás viendo *La rueda de la fortuna* y..." ("Transferencia de 35.000", "\$35K O.B.O.", 1.18). A *El ala oeste*, un exemple de referència musical és quan Josh no es pot treure del cap l'Ave Maria de Schubert; l'escolta amb CJ ("Los chalados y esas mujeres", "The Crackpots and These Women", 1.5.); a *CSI*, un exemple de referència publicitària és quan Catherine, en no trobar proves per l'extrema pulcritud de l'assassí en sèrie, s'hi refereix com a Don Limpio [Mr. Clean en la versió original] ("El estrangulador del Strip", "The Strip Strangler", 1.23); a *House* un exemple de referències a informatius són les referències a "l'eix del mal": "House: But unless I've been named as the fourth part of the Axis of Evil..." ("Las reglas de la mafia", "Mob rules", 1.15). A *Mujeres desesperadas* un dels exemples de referència cinematogràfica són els sopars familiars de Bree i Rex, molt similars als d'*American Beauty*; sopars "amb música d'ascensor", tal com diu Jane a Caroline, la seva mare, a *American Beauty* (pilot, "Impossible", "Impossible", 1.15). A *House*, un exemple de referència a dibuixos animats i còmic, quan House diu a Foreman: "Mira su casa y llévate a Scooby" ("Luna de miel", "The Honeymoon", 1.22).
- 10 Segons Missika (2006), la informació institucional conforma la paleotelevisió, l'infoespectacle, la neotelevisió i la fusió, la posttelevisió.
- 11 IMBERT, G., *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra, 2008.
- 12 "Incluso los mejores tienen conflictos", "All the Best Cowboys Have Daddy Issues", 1.11.
- 13 "Si las paredes hablaran", "Blood Drop", 1.7. Exemplifiquem la tipologia morfològica amb casos observats a *CSI: Las Vegas*.
- 14 "Boom", "Boom", 1.13.
- 15 "Correr y no avanzar", "Running to Stand Still", 1.6, i "Vuelve conmigo", "Come Back to Me", 1.10, *Mujeres desesperadas*; "Cambio de parejas", *CSI*.
- 16 "Cielos inhóspitos", "Unfriendly Skies", 1.9.
- 17 "El día de la evaluación", "Evaluation Day", 1.22.
- 18 "¿Quién eres?", "Who Are You?", 1.6.
- 19 "La justicia está servida", "Justice is Served", 1.21.
- 20 La narrativa audiovisual contemporània, especialment l'estatunidenc, es caracteritza per la crisi, la subversió i la hibridació genèrica.
- 21 Cfr. Steiner 1974.
- 22 Deirdre és la parella perfecta de Mike i, alhora, una drogoaddicta que ven el seu propi fill i admet xantatge sexual amb un policia. Maisy Gibbons és una mare autoritària de l'estricta escola de Bardcliff i la prostituta de Wisteria Lane. En el cas de Maisy, la dualitat fa referència a la trama i al misteri de la seva doble vida. A la inversa, en el cas de Martha/Felicia es tracta de dues persones idèntiques que desenvolupen funcions diferents. Són tan similars que es poden confondre, com Sòsies i Menaechmi, els dos personatges de les comèdies de Plaute que originen les paraules franceses *sosie* i *ménechme* (Brunel 1992:343).

Bibliografia

BRUNEL, P. (ed.) *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, Londres: Routledge, 1992. ISBN: 0415064600.

CALABRESE, O. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989 [1987]. ISBN: 84-376-0863-5.

CARLÓN, M. *De lo cinematográfico a lo televisivo*. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad. Buenos Aires: La Crujía, 2006. ISBN: 987-601-007-7.

CASETTI, F.; ODIN, R. "De la paléo a la néo-télévision". A: *Communications*, núm. 51, París: Seuil, 1990. pàg. 10-24.

CRAWLEY, M. *Mr. Sorkin Goes to Washington. Shaping the President on Television's The West Wing*. Carolina del Nord: MacFarland, 2006. ISBN: 0-7864-2439-7.

DIJKSTRA, B. *Ídolos de la perversidad*, Barcelona: Debate, 1994. ISBN: 978-84-7444-648-7.

DUCH, L. *Mite i cultura*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995. ISBN: 978-84-7826-643-2.

DUMÉZIL, G. *Del mito a la novela. La saga de Hadingus* [Saxo Gramático, I, v-viii] y otros ensayos. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1973 [1970]. ISBN: 9681654978

DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction a l'archétypologie générale*. París: Dunod, 1960. ISBN: 2100014153.

Eco, U. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1986. ISBN: 84-264-1142-8.

FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T. *MtM: 'Quality television'*, Londres: British Film Institute, 1984. ISBN: 0851701620.

GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. (*Palimpsestes. La Littérature u second degré*. París: Seuil, 1982. ISBN: 84-306-2195-4.

GINZBURG, C. *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península, 2003. (*Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torí, 1989. ISBN: 84-8307-550-4.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982 [1979]. ISBN: 84-249-0851-1.

GREIMAS, A. J. *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós, 1983. [1976]. ISBN: 84-7509-221-7.

GUBERN, R. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002. ISBN: 84-339-6170-5.

GWENLLIAN-JONES, S.; PEARSON, R. E. (ed.) *Cult Television*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. ISBN: 0816638314.

IMBERT, G. "Violencias simbólicas y juegos con los límites en la postelevisión". A: FERNÁNDEZ VILLANUEVA, C.; REVILLA, J. C. (coord.) *Violencia en los medios de comunicación*, monogràfic de la revista *Políticas Sociales en Europa*, 21, febrer del 2007, pàg. 35-50. ISSN 1699-1257.

JACOBS, J. *Body Trauma: New TV Medical Dramas*. Londres: British Film Institute, 2003. ISBN: 0851708803.

JANCOVICH, N.; LYONS, J. (ed.) *Quality popular television. Cult TV, the industry and fans*. Londres: British Film Institute, 2003. ISBN: 0851709400.

JAUSS, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus, 1986 [1977]. ISBN: 84-306-2167-9.

JENKINS, H. *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*. Nova York: New York University Press, 2006. ISBN: 081474284-X.

LÉVI-STRAUSS, C. "La estructura de los mitos". A: *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987. ISBN: 84-7509-449-X.

MISSIKA, J. L. *La fin de la télévision*. París: Seuil, 2006. ISBN: 2-02-086087-1.

NAVARRO, M. *Manual de psicología experimental*. Tarragona: Impremta de F. Pijoan, 1914.

NEALE, S. *Genre*. Londres: British Film Institute, 1980. ISBN: 0851700942.

NEWCOMB, H. *TV: The most popular art*. Nova York: Anchor Books, 1974. ISBN: 0385036027.

OLSON SCOTT, R. "Meta-television: Popular Postmodernism". A: *Critical Studies in Mass Communication*, 4, 1987, pàg. 284-300. ISSN 0739-3180.

OLSON SCOTT, R. "Reading Meta-Television: A New Model for Reader-Response Criticism". *Trobada Anual de l'Associació Internacional de la Comunicació* (40a edició, Dublín), octubre del 1990. ERIC, Educational Resources Information Center. <http://www.eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/20/50/9c.pdf>

PROPP, V. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987 [1940]. ISBN: 8424500040.

RYAN, M. L. "Toward a competence theory of Genre", *Poetics*, 8, 1979, pàg. 307-337. ISSN 0304-422X.

RYAN, M. L. "Possible worlds theory". A: *Routledge Encyclopedia of Narrative*. Nova York: Routledge, 2005. ISBN: 0415282594.

SILVERSTONE, R. *The Message of Television. Myth and Narrative in Contemporary Culture*. Londres: Heinemann, 1981. ISBN: 0-435-82825-8.

TOMAŠEVSKIJ, B. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982. ISBN: 84-7339-596-4.

Tous, A. *Proposta de fonamentació conceptual i tipològica per a un estudi de les recurrències temàtiques en les narracions audiovisuals*. DEA, Treball de recerca de doctorat. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació, 2004.

Tous, A. "Series de ficción estadounidenses actuales: ¿Series de culto para todos los públicos?". A: *Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación*. Saragossa: Universidad San Jorge de Zaragoza, 2006. ISBN: 84-87175-29-5.

VILCHES, L. "Play it again, Sam". A: *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, núm. 9, Series: Cine, TV, maig del 1984. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB, pàg. 56-70. ISSN 0211-2175.

VILLANUEVA, D. (ed.) *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994. ISBN 978-84-306-0259-9.

WALLACE, D. F. "*Et unibus pluram*: televisión y narrativa americana". A: *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001 [1990]. ISBN: 84-397-0776-2.

WOLF, M. "Géneros y televisión". A: *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, núm. 9, Series: Cine, TV, maig del 1984. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB, pàg. 189-198. ISSN 0211-2175.